Os estilhaços da orquestra

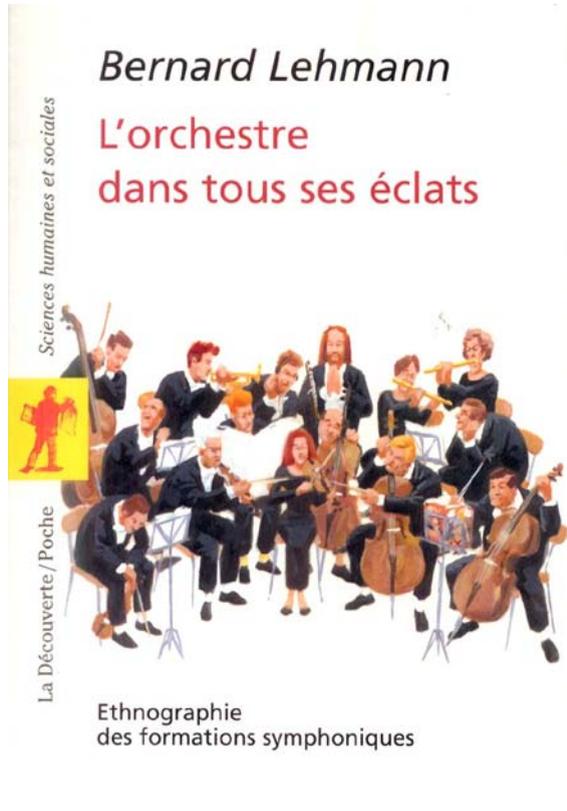
LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris, Éditions La Découverte, 2005. 259 p., ISBN 2-7071-4610-2, 10.50 €

Marcos Câmara de Castro (USP)

O interesse pelo desinteresse, o interesse pelo sofrimento como princípio de criação são socialmente determinados e não representam senão uma das modalidades de ser artista.
— Bernard Lehmann

Muitas das indagações pertinentes ao trabalho do músico profissional não são formuladas ou pertencem ao campo das ciências sociais. Uma adequação de nossas grades curriculares, sobretudo nos cursos superiores de música, visando uma preparação mais realista do aluno, deveria necessariamente passar por uma antropologia musical, a etnomusicologia — que não se restringe absolutamente ao estudo das manifestações musicais de tribos indígenas ou práticas afro-brasileiras. A moderna etnomusicologia estuda a música em seu contexto: tanto o *rap* da periferia, o *funk*, como também os nichos onde se desenvolvem atividades musicais bem mais próximas à realidade urbana neoliberal. A etnografia das formações sinfônicas insere-se nesse campo de pesquisa. Que figuração social é essa? Quais as relações de interdependência? O que faz esses indivíduos estarem juntos, convivendo diariamente? Quais os mecanismos de autocoerção que se transformam numa segunda natureza inquestionável? É o que Lehmann realiza com... maestria, sintonizado com as atuais reflexões da História e da Sociologia, falando numa linguagem familiar ao universo musical.

CASTRO, Marcos Câmara de. Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*, de Bernard Lehmann. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 23-36, jun. 2009.

Bernard Lehmann
L'orchestre
dans tous ses éclats
Sciences humaines et sociales
La Découverte/Poche
Ethnographie
des formations symphoniques

Estrutura e morfologia da orquestra

A orquestra em todo seu esplendor — que tanto pode ser seu brilho como seus estilhaços (*éclats*). Vestidos "como pinguins"; submetidos às pressões do "dom inato" e da "precocidade", a loteria da consagração do talento do artista concorre para transformar o engajamento artístico em vocação e o artista em personagem carismático, "movido, pelo pouco que a sorte venha em seu auxílio, pela única necessidade de se realizar como expressão de si mesmo". Uma empreitada "encarregada de fabricar um bem sublime e com forte carga de encantamento" (p. 10). O maestro, com seu ouvido mais social que musical (sic), tem como função principal gerir os antagonismos internos de uma formação sinfônica — integrada por

músicos “raramente programados para trabalhar no coletivo” (p. 11), devido ao isolamento que os anos de aprendizagem requerem, ainda que a orquestra constitua no desaguar mais provável de um músico.

Formado para ser solista, o músico é destinado a ser “tuttista” durante toda sua vida. Todavia, a orquestra não é a mesma do ponto de vista dos sopros ou das cordas; da origem social do músico e ainda pelos filhos de músicos — estes, como se verá, que são os que mantêm a convivência mais saudável com a realidade sinfônica. Compreender, portanto, seu funcionamento supõe igualmente considerar as atividades extra-orquestrais que “permitem a certos músicos suportar a realidade de seu emprego” (p. 13).

As cordas, devido à tradição e riqueza de seu repertório, não são requisitadas senão a ser elas mesmas, enquanto que os sopros — cuja presença sinfônica cresceu a partir do século XIX — devem trabalhar por sua legitimação. Lehmann trata das formações francesas, tendo no Conservatório de Paris o centro irradiador dos profissionais que preencherão as posições das principais orquestras do país; mas sua abordagem etnográfica e sociológica permite-nos compreender que, trocando os nomes, a análise se aplica com facilidade a qualquer orquestra do mundo, excetuando talvez as alemãs, onde os músicos participam mais ativamente das decisões institucionais.

Passando pelo histórico daquele Conservatório, Lehmann cita Berlioz: “Quando um violino é medíocre, diz-se: ele dará um bom violista”; e aborda as preconizações sazonais de acordo com as necessidades do momento e da região: os instrumentos que são necessários e que ninguém se interessa em estudar.[1] Esse é o problema permanente das escolas de música que, “se for preciso contratar [...] um professor novo para cada inovação que se fizer nos instrumentos, isso não terá fim” (p. 24).

Depois de discutir as diversas disposições que se ensaiaram para instalar sopros, cordas e percussão no palco, até o padrão atual, o autor revela uma “hierarquização pela tessitura” e se verá que “existe uma relação entre a altura

[1] Isso varia de país para país e de região para região. Por exemplo, a experiência da Orquestra Universitária no Departamento de Música da USP em Ribeirão Preto revelou uma ausência quase total de interesse pelo estudo do oboé e providências estão sendo tomadas.

musical de um instrumento e a altura social de seu recrutamento" (p. 31) que se lê da esquerda para a direita[2] e pela visibilidade no palco:

> A orquestra é assim [...] uma trama na qual se entrelaçam fios que têm sua função na estética do todo. Basta faltar um para que se sinta a ausência, um pouco como os contrabaixistas que dizem com frequência que "só são ouvidos quando não tocam" (p. 32).

Os estatutos das orquestras acabam por revelar esse tecido complexo, quando tomam providências que visam não prejudicar acima de tudo o concerto, como por exemplo a proibição de viajar no mesmo carro dois músicos de uma mesma estante ou os primeiros e os spallas, além de toda comunicação à imprensa ser igualmente proibida (p. 38).

As hierarquias sociais da orquestra

Longe da "visão harmoniosa" dos concertos, a orquestra sinfônica "é um universo socialmente hierarquizado e dividido" (p. 41). De acordo com suas tabelas construídas através de pesquisas de campo até o ponto de saturação, Lehmann mostra 41, 6% das cordas serem filhos de executivos ou de profissionais intelectuais de nível superior, contra 28% das madeiras e 14,5% dos metais. Uma super-representação de filhos de executivos junto aos percussionistas se explica pelo fato de sua maioria ter um passado de pianista (p. 42). Às fotografias de mulheres nuas encontráveis nos estojos dos metais, contrapõem-se fotos da família nas cordas (p. 44). Já na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles aponta a inferioridade da boca em relação aos prazeres do corpo e essa relação "sem mediação" dos sopros com a boca, a baba, o barulho d'água que produzem, o peso de uma tuba, tudo os coloca numa posição mais próxima das classes dominadas, em oposição ao distanciamento "como luvas" com que o arco intermedia o contato direto com o corpo — fazendo-os assim

[2] Em 1981, no MIS de São Paulo, o cineasta alemão Werner Herzog comentou a elaboração de seu filme *Fata Morgana*, cujos planos correm sempre da direita para a esquerda, como forma de se contrapor ao hábito, por ele identificado na totalidade dos faroestes e filmes de TV, de o "mocinho" sempre correr atrás do "bandido" no sentido horário; e, mais, que toda linguagem cinematográfica obedece a este padrão.

"instrumentos vitorianos", aos quais se junta o piano. Há ainda, "como o bom vinho", a valorização dos instrumentos de cordas com o tempo. Entre as elas, as violas aparecem como "de segunda mão", de origem popular, uma vez que são geralmente violinistas convertidos.

Em suas entrevistas, o autor constata que a base de formação dos futuros músicos de orquestras são justamente o que nos falta: escolas municipais de música, conservatórios municipais e de região, orientados por professores que são, igualmente eles, músicos de orquestra.[3] Dois anos de solfejo precedem a escolha do instrumento. Num país como o nosso, onde ainda se discute que tipo de ensino musical deverá ser dado nas escolas, tudo isso pode parecer estranho... Na página 70, lê-se que "essas escolas de música de província são frequentemente ligadas às bandas municipais, elas tem por função formar os futuros integrantes e de preencher as lacunas instrumentais da orquestra local", além de legitimar a passagem para os meios dominantes (cf. p. 72). Disciplina absolutamente corporal, os cursos e exames colocam com frequência o jovem músico diante do público e do *trac* (medo do palco). Trabalho muscular intenso, sobretudo dos metais — que em compensação exigem menos tempo de preparo —, o próprio trabalho repetitivo e diário do instrumentista já o prepara para suportar os longos ensaios sem cansaço.

Os herdeiros são de longe os mais adaptados. Filhos de músicos profissionais, sabem escolher o instrumento que ofereça mais oportunidades e que "maximize suas chances de sucesso" (p. 56). "O fato de escutarem música diariamente em casa, de verem seus pais trabalhar seus instrumentos, tornam esse trabalho solitário menos duro, menos ascético, menos ingrato e permitem levá-los a seu objetivo final que é a obra" — levando-os facilmente a uma concepção "técnica" de uma arte "cultivada" (erudita) (p. 61) e os permitem viver sem contradição os universos do conservatório e a rotina da orquestra. "Iniciados desde cedo,

[3] A socióloga Dilma Pichoneri constatou, em sua dissertação de mestrado (2006), "os altos custos de formação de um músico de orquestra no Brasil, enfatizando a necessidade de que ele seja ajudado pela família, dada a total omissão do Estado na formação de seus músicos desde a infância, como se requer para um profissional instrumentista. Não há conservatórios públicos no Brasil e o ensino de música nas escolas de nível fundamental [...] não incentiva a formação na área. Mesmo os músicos de orquestras, geralmente funcionários públicos, não conseguem se dedicar exclusivamente às atividades pertinentes ao cargo, tendo que complementar seus rendimentos dando aulas particulares, realizando gravações em estúdio, apresentando-se em casamentos e festas, tocando em grupos instrumentais menores, ou seja 'prestando serviço' como um *free-lancer*".

orientados, cercados de mil precauções, eles seguem um caminho balizado e sem choques" (p. 63).

Já os filhos de executivos seguem uma outra sociodisseia: estudar um instrumento insere-se nas práticas obrigatórias da pequena burguesia que é a de se ocupar de maneira nobre e, consequentemente, sem que os pais saibam prepará-los para a vida profissional de músico — origem do futuro ressentimento e das práticas paralelas como cameristas, como forma de auto-expressão, contra o tuttismo a que são obrigados nas formações sinfônicas. Falta-lhes o que não se ensina nos conservatórios, mas que é o não-dito dentro de um lar de músicos.

Além do mais, pode-se ser músico clássico de profissão sem ter o menor gosto pelo cânone clássico (p. 73)[4] e essas fanfarras populares do interior preparam da melhor maneira aqueles mais distantes da música clássica.

Hierarquias estatutárias da orquestra e momentos-chave da carreira

Os músicos socialmente mais elevados são os que ocupam os cargos menos reconhecidos e o "interesse pelo desinteresse" varia segundo a classificação como "herdeiros", "promovidos" ou "rebaixados" — que é a taxonomia adotado pelo autor. "Arte sagrada", a música só poderia ser praticada por "seres excepcionais, dotados de uma sensibilidade muito mais aguçada do que a média, de uma sensibilidade empunhada como um estandarte" e "por um processo de sublimação do sofrimento, pode se desdobrar mais do que as raízes sociais que a tornaram possível e a condicionam". Citando um de seus entrevistados: "As pessoas têm uma imagem mágica dos músicos: os músicos são bons, maravilhosos, não tem problemas. Porque não, se isso lhes faz bem? É verdade que não é bem assim. É verdade que temos uma sensibilidade maior que a média".

Parte dessa auto-imagem é consequência das "disposições 'solísticas' moldadas pelo sistema de ensino".

A inculcação musical nos meios populares é análoga à inculcação sacerdotal no meio rural, uma vez que os pais, sem cultura musical, deixam na mão dos professores a responsabilidade da orientação vocacional do aluno. Aqui, uma

---

[4] Vemos com naturalidade as diversas formações de Jazz ou MPB que se formam entre os integrantes de nossas orquestras profissionais que funcionam também como uma válvula de escape, unindo o ressentimento e a origem popular de alguns integrantes.

diferença fundamental: “prática burguesa da música como prática do ócio e prática popular como prática de urgência. [...] Os burgueses podem-se dedicar tranquilamente à prática da arte pela arte, enquanto que os dominados, em situação de urgência, tem que fazer escolhas racionais, optando por instrumentos rentáveis rapidamente”.

Conscientes de sua posição social de origem, os filhos de executivos e de profissionais de nível superior não podem aspirar senão uma carreira de concertista ou camerista e o rebaixamento que a seus olhos representa sua condição de tuttista é proporcional às suas expectativas, às vezes irrealistas (cf. p.117). Os herdeiros — devido a seu capital familiar — têm condição de estabelecer objetivos bem mais realistas, tornando sua situação bem mais viável.

Trajetórias de exceção de dois autodidatas

Neste capítulo ao narrar duas experiências complementares a esse raciocínio, lê-se também algo sobre a vestimenta: “short e camisa com motivos do Taiti” que não se encontram no meio dos músicos clássicos, mais austeros na aparência. Enquanto que nas formações sinfônicas clássicas seus integrantes mantêm “uma certa distância”, nas bandas de Jazz pratica-se o beijinho (*bise*) entre homens. O Jazz é ignorado pelo ensino musical e o autodidatismo[5] afasta o músico da ortodoxia: o amor pela música que faz um músico de origem popular procurar a sinfônica é o mesmo que vai fazê-lo abandoná-la. Conscientes de suas “ilusões perdidas”,[6] as cordas desclassificadas procuram refúgio na “formação etérea” do quarteto de cordas, em busca de um mundo melhor. Já o ecletismo dos músicos de Jazz — gênero em via de legitimação — deve-se principalmente ao desejo de ter uma competência completa da história e do espaço em que buscam reconhecimento (p. 131).

[5] Sendo o autodidata uma mistura de melômano (amador) e técnico (profissional), porque, sentindo-se discriminado dentro da orquestra, sente-se impedido de apreciar a música como o fazem os leigos instruídos, criando com isso a situação paradoxal em que “são os músicos de orquestra sinfônica que menos se interessam pela música” (p. 128).

[6] Referência ao título de um romance de Balzac.

O mundo social é um terreno áspero no qual cada um tenta firmemente manter seu lugar" e ser ou não filho de músico (herdeiro) é o fator principal da relação que o músico estabelece com a orquestra: naturalizados e "peixes-dentro-d'água" (p. 136-142).

A terra prometida: as funções (*usages*) sociais das atividades extra-orquestra

No quadro intitulado "Hierarquia das formas", citando Drillon, Jacobson, Huysmmans e Oscar Wilde, lê-se: "[O público] dos concertos dominicais, por exemplo, tem duas características: gosta de música de câmara, e não vai à missa. Como se vê, trata-se de um bom público". A oposição entre música de câmara e sinfônica é identificada jocosamente com o que se costuma dizer da música popular: a "tranquila sabedoria do classicismo" ou "Wagner é meu compositor preferido. Sua música é barulhenta! Pode-se falar o tempo todo sem ser ouvido".

A prática do quarteto de cordas pelos rebaixados insere-se, portanto, no ajustamento à ideologia que eles têm da arte como prática desinteressada (cf. p. 151); muitas vezes também não por amor a esta formação, mas "mais por oposição à orquestra que não reserva lugar algum para a criatividade pessoal". É um pouco como o exército: "a gente vem para servir" (p. 152). A necessidade de fazer música de câmara aparece, portanto, depois da formulação da necessidade de reconhecimento — constatação que se opõe "à seleção por concurso (anônima, e sem considerar afinidades) das formações sinfônicas onde o maestro é o princípio de resolução dos antagonismos sociais". E o quarteto recupera a distinção social que a orquestra havia desfeito. Não se faz música de câmara para ganhar dinheiro.[7]

"Quanto mais os músicos venham de um meio social distante da música, e *a fortiori* de um meio elevado, mais eles interiorizam as representações da estética dominante e mais parecem sofrer de sua situação" — sofrimento que pode levar ao

---

[7] No caso brasileiro, segundo Pichoneri "o trabalho em uma orquestra pode significar por um lado prestígio, mas, ao mesmo tempo, significa um trabalho rotinizado, hierarquizado, com pouca possibilidade de criação (sobretudo para os tuttistas), distante da visão romântica do músico como artista inspirado, criativo, gênio. Assim, a multiplicidade de trabalhos realizados fora da orquestra pode significar para alguns, a possibilidade de concretizar um trabalho mais prazeroso; para outros, apenas uma estratégia de sobrevivência" (2009, p. 8). Dilma F. M. Pichoneri, *Estabilidade e precariedade: as duas faces da mesma orquestra*. Disponível na internet: <http://starline.dnsalias.com:8080/abet/arquivos/24_6_2009_10_11_27.pdf>

ressentimento[8] que é produto, segundo Scheler, "de grandes pretensões interiores contidas, uma arrogância desproporcional típica da situação social que se ocupa" (p. 156). Falar de música de câmara com os entrevistados é como autorizá-los a falar de si próprios. Nada disso, no entanto, vale para os herdeiros, que praticam a música de câmara ou a pedagogia, da mesma maneira que fazem com a orquestra, sem necessidade de justificação: trata-se de atividades anexas que uma carreira, por natureza eclética, lhes oferece. Podem inclusive ganhar dinheiro com cachês diversos (música popular, de câmara, gravações, etc.) sem se sentirem "traindo a causa" (cf. p. 157).

As cordas desclassificadas estão na triste situação de consolo, investindo simbolicamente na música de câmara — miragem da terra prometida — cume da hierarquia de onde se creem destinados a fazer parte. Daí, vê-se que "o interesse pelo desinteresse e a ideologia do sofrimento não se distribui igualmente entre todos os músicos e mesmo artistas, dependendo da defasagem mal digerida entre aspirações e realidades profissionais" (p. 164).

Pontos de vista sobre a orquestra

"Quando você bebe com as cordas, cada um paga a sua". Os metais são os "jogadores de *rugby*" da orquestra e as madeiras "encarnam o desejo e as aspirações musicais das cordas desclassificadas" (p. 166-173). Os originários das classes populares — nunca interiorizam a música clássica da mesma maneira que as cordas (ver p. 218). Os oboístas, por exemplo, estão pouco ligando (*ils s'en foutent*) de soprar suas palhetas e instrumentos para eliminar água enquanto outros estão tocando. Difícil de compreender que as escolas não previnam seus alunos de seu futuro mais provável, a orquestra.

Entre os metais, as trompas ("os intelectuais dos metais") ocupam posição equivalente aos violinos nas cordas. Casam-se bem com todos os instrumentos, fazendo parte do quinteto de metais e dos quinteto de sopros (que inclui madeiras). Por "hipergamia", as trompas ganham e procuram seu prestígio e, por isso, não se sentem como parte da família dos metais, uma vez adquirido um enobrecimento "por

---

[8] De que fala Bourdieu em *L'invention de la vie d'artiste"*. In Actes de la recherche en sciences sociales, Anée 1975, Volume 1, Numéro 2, p. 67-93. Disponível na internet: <http://www.persee.fr> Acesso em 26 dez. 2009.

contato" (Veblen) [cf. p. 188]. A partir da situação particular das trompas, é possível pensar numa sociologia da instrumentação: ter um som potente para fazer frente aos metais e tocar delicado e *pianissimo* num quinteto de sopros, com clarinete, oboé e flauta.

Claro está que "a disposição de perceber divisões no seio da orquestra é própria dos filhos de não-músicos, sejam os rebaixados ou os promovidos".

O ensaio: construção social da interpretação

Da sociologia da instrumentação, fica mais fácil deduzir uma sociologia da interpretação.[9] Fenômeno "indissociavelmente musical e social", a interpretação é produto de uma negociação entre agentes que dispõem de certos trunfos sociais". "A autoridade do maestro não se manifesta em virtude de seu status, mas pela interação que ele propõe (*met en face*) aos membros da orquestra que definem pouco a pouco a situação em função da experiência que eles têm com maestros e a competência que reconhecem a cada um" (p. 193), além da visibilidade que um "figurão" pode emprestar à orquestra, somadas as oportunidades de gravações, rádio e TV — componentes que lhe conferem uma função mais ou menos sagrada e que

[9] A esse respeito, logo que ingressei como docente na área de regência no Departamento de Música da ECA-USP de Ribeirão Preto, fui abordado no "bandejão" por um aluno que, provocadoramente, me perguntou sobre qual linha de regência eu seguia. Respondi que seguia a linha do possível e que isso depende sempre de muitos fatores, entre os quais, o grupo que se tem à frente, as condições materiais etc. Esse raciocínio derruba boa parte da bibliografia glamorosa sobre regência, considerada sempre como uma profissão "complexa" e para poucos. Outro exemplo significativo ocorreu quando eu regia o Madrigal Santa Luzia em São Paulo e um cantor comentou sobre o meu "naturalismo", já que sempre me neguei a impor uma determinada interpretação, deixando que o grupo também manifestasse sua concepção da obra para chegarmos a uma média ponderada no resultado final. É preciso que se diga que um grupo de amadores instruídos deposita no regente a confiança do monopólio da verdade sobre a obra e quer saber dele qual a maneira mais adequada de interpretá-la. Uma liderança naturalista pode, portanto, levar ao descrédito ou à ilusão perdida aqueles que buscam na prática coral amadora um enobrecimento ou a reconquista de um espaço social ao qual se creem fazer parte.

lhe faz ganhar muito mais do que um músico: vinte vezes, cem vezes mais, ninguém sabe.[10]

O ensaio não é senão "uma série de negociações efetuadas entre os músicos e o maestro sobre a definição do tom que se deve dar a uma obra, definição que tem mais chances de ser aceita pelos músicos quando o maestro souber bem colocá-la" (p. 203). Toda diferença social e política será neutralizada pela "hipocrisia ritual" do concerto; e, no caso da orquestra da Ópera de Paris, são 300 prêmios do CNSM e 122 prêmios internacionais — técnicos diferenciados à disposição do maestro para tocar qualquer repertório.

A maior sintonia entre as famílias instrumentais ocorre em momentos de disputa com o maestro — cada naipe com suas táticas típicas de promover a desestabilização — com direito a concursos internos de piadas e irreverências que não extrapolam as fronteiras dos naipes. Resultado do compromisso entre as duas partes por um objetivo comum — que é o sucesso do concerto — na pior das hipóteses, a orquestra assegurará um mínimo de qualidade musical sem respeitar qualquer indicação do maestro.

O mau maestro, do ponto de vista dos músicos, é, portanto, aquele que faz despertar a iconoclastia reprimida de uns e a indiferença ou a irritação de outros e o ensaio é o momento em que a carga do passado de cada um (herdeiro, promovido ou desclassificado) vem-se atualizar no presente (p. 220).

A orquestra em concerto: a unidade recomposta?

Os grandes gestos só permitidos ao maestro na hora do concerto são como uma "demonstração física e social de sua autoridade" e não, como todos veem, um meio de insuflar expressão à orquestra e à obra. Quanto mais uma obra é julgada bem interpretada, maior visibilidade ao maestro e mais anonimato à orquestra, a ponto de ser corrente a ideia de que, quando o concerto é bom, o mérito é do maestro e, quando vai mal, a culpa recai sobre a orquestra.

Em suas três formas principais de representação — o concerto ao vivo, o programa impresso e a transmissão pela TV — nota-se, sobretudo, a teatralização

---

[10] É conhecido o desgaste entre Karajan e os músicos da Filarmônica de Berlim, quando quis introduzir uma clarinetista mulher (Sabine Meyer) num meio até então exclusivamente masculino.

das hierarquias (p. 222). A sala de concerto tem uma estrutura de um espelho que traduz a realidade social. Para os lugares mais baratos, mais os instrumentos menos valorizados são visíveis. Diferentemente das disposições para a música popular em que o conjunto dos instrumentos é igualmente visível por todos os espectadores.

O rito do concerto — comparável ao religioso — impõe uma reverência intransponível, como uma espécie de "prática religiosa profana":[11] "A sala de concerto é um lugar sagrado e serve de templo enquanto que o hall de entrada faz parte ainda do espaço profano onde músicos e não-músicos se confundem" e a entrada em cena "faz o papel 'mágico' da transubstanciação" (p. 228-229). Uma vez que "a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir num mesmo espaço" (p. 230).

O momento do concerto coloca face-a-face dois grupos distintos: os músicos, oficiantes do sagrado, uniformizados "anulando toda veleidade em favor da música (o sagrado) e do público (os devotos). Pelo uniforme ["vestidos como pinguins", cf. p. 7], os músicos ficam identificáveis como grupo e é somente na sala que esta "eficácia mágica se operará" (p. 231). Citando Broch (1956),[12] "a verdadeira função do uniforme não é outra coisa que manifestar e estabelecer a ordem do mundo, de suprimir o vaporoso (*flou*) e o movente da vida, da mesma maneira que esconde a maleabilidade e a flacidez do corpo humano" (p. 231). No "torpor silencioso" do apagar das luzes, um silêncio "quase religioso" onde qualquer ruído que ameace o "estado catártico" é censurado por pesados olhares de reprovação. Só é permitido tossir entre os movimentos; é proibido ler jornais, comer pipoca (que, aliás, nem se encontra à venda nas salas de concerto); de falar; de chegar atrasado e, à chegada do maestro, os músicos são convidados a se levantar e compartilhar um pouco de seu sucesso, assim como nos aplausos finais, numa verdadeira "orquestração rítmica do público". O *spalla*, que representa o ancestral do maestro, o *Konzertmeister*, distingue-se como uma metonímia da orquestra (p. 232-234).

---

[11] Dividi, certa vez, o programa de uma sinfônica com um colega, igualmente compositor-regente. Era domingo, e como de hábito, antes de ir trabalhar, fui fazer a feira na rua de casa. Ocorreu que, ao fazer a "parada obrigatória" na barraca de pastéis e caldo de cana, larguei minhas compras no chão, sem prestar atenção a elas, e meus mamões foram furtados. No camarim, ao comentar o incidente com meu colega, já em êxtase pré-concerto, ouvi como resposta: "— Mas que prosaico!".

[12] *Les somnambules*, Paris: Gallimard, p. 22.

O concerto é a hierarquia presente. *Magister* e *Minister*: o primeiro, aos olhos do público, realiza gestos milagrosos que desencadeiam os sons, manifestando sua superioridade; o segundo (o músico) torna-se o servidor a executar ordens (p. 235), muito embora essa capacidade de dirigir tenha sido questionada o tempo todo ao longo dos ensaios. Raros são os maestros que tomam café com os músicos durante a pausa. O folder do concerto e a transmissão pela TV são os espelhos bi e tridimensionais dessa mesma ordem, no que se refere à visibilidade de cada um; dos instrumentos mais "corporais" aos mais "espirituais", e dos mais "militares" aos mais "artísticos".

A oposição principal sobre a qual repousa a orquestra não é de ordem social, mas entre os herdeiros (sem ilusões, "peixes na água") e os filhos de não-músicos. Um jogo de atração dos herdeiros, repulsão dos rebaixados (que aspiram a ser o que jamais serão) e meio de sobrevivência para os promovidos. "Ocupando posições que não correspondem às suas elevadas aspirações, os artistas de origem dominante acham-se na obrigação de enobrecer e elevar a posição que ocupam; a ideologia do sofrimento como princípio de criação, o 'culto' da arte pela arte, etc. são as ferramentas que [...] usam [...] para fazer reconhecer como artística sua própria posição", enquanto que os herdeiros ja´sabem de antemão onde estão pisando (p. 252).

Na demanda crescente por justificar sua utilidade, o músico é requisitado com frequência a contribuir na instrução musical dos jovens em escolas, a fim de reduzir as desigualdades sociais de acesso à música e à formação de público, além de concertos populares, ensaios públicos, apresentações em fábricas e presídios, transformando virtuoses em "missionários da democratização cultural" (p. 253-254).

Essa dissecação operada por Lehmann, sociólogo, mestre de conferências na Universidade de Nantes e pesquisador do *Centre Nantais de Sociologie*, é útil na construção de uma cultura musical erudita brasileira, na medida em que aponta os problemas dessas formações seculares e nos ajuda a organizar as nossas, ao invés de repetir os procedimentos europeus. Uma etnografia de nossas formações sinfônicas — já iniciada por Dilma Pichoneri — traz, como foi visto acima, outras questões a serem solucionadas, entre as quais, um programa nacional de ensino musical público sonhado por Villa-Lobos e hoje realizado de maneira sistemática e eficiente no estado de São Paulo pelo Projeto Guri, numa aliança com a Secretaria de Estado da Cultura.

Marcos Câmara de Castro é doutor em música pela ECA/USP, compositor e professor de regência e canto coral no Departamento de Música da ECA/USP de Ribeirão Preto. Prêmio de Composição do Florilège Vocal de Tours (1986); prêmio de "melhor obra experimental" da APCA/1986; primeiro prêmio da Academia Brasileira de Música por seu livro Fructuoso Vianna, orquestrador do piano, 2003. Frequentou as classes de Michel Philippot no CNSM-Paris, como "auditeur libre", bolsista do CNPq (1988-1990). Seu catálogo inclui obras para piano, violão, coro misto e infantil a cappella e com instrumentos, orquestra sinfônica e música de câmara. Como pesquisador e conferencista, vem publicando em jornais e revistas especializadas e participando de eventos no Brasil e no Exterior.